
Jusqu'au ciel !

Up to the sky!

Xavier de Coster



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/2768>
DOI : 10.4000/gc.2768
ISSN : 2267-6759

Éditeur

L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013
Pagination : 65-86
ISBN : 978-2-343-02222-2
ISSN : 1165-0354

Référence électronique

Xavier de Coster, « Jusqu'au ciel ! », *Géographie et cultures* [En ligne], 85 | 2013, mis en ligne le 11 septembre 2014, consulté le 27 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gc/2768> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.2768>

Ce document a été généré automatiquement le 27 novembre 2020.

Jusqu'au ciel !

Up to the sky!

Xavier de Coster

- 1 « On projetait pour elle une hauteur prodigieuse : jusqu'au ciel, disait-on. » Voilà ce qu'on rapporte à son propos, écrit saint Augustin à propos d'« elle », dans son célèbre ouvrage *De Civitate Dei*. Imaginez-vous : une altitude littéralement miraculeuse, au point d'atteindre le ciel ! Le ciel, rendez-vous compte ! « Elle » ? C'est bien sûr, vous l'aurez deviné, de la Tour de Babel que parle l'évêque d'Hippone. « Une tour dont le sommet atteint les cieux », dit en effet la Genèse¹.
- 2 La phrase de la Genèse doit être comprise comme un *emprunt* critique de l'auteur biblique à la terminologie des inscriptions de temples babyloniens qui lui était à l'évidence familière². De nombreuses inscriptions de temples – autrement dit, de ziggurats – décrivent en effet ceux-ci comme touchant au ciel. Ainsi Nabopolassar, le fondateur, en 626 av. J.-C., de l'empire néo-babylonien, dit-il explicitement d'Etemenanki, la ziggurat de Babylone (c'est elle, la tour de Babel historique), que « son sommet doit atteindre le ciel »³ et son fils Nabuchodonosor II (605-562 av. J.-C.) en relève le sommet « afin qu'elle rivalise avec le ciel »⁴.
- 3 « Mais, poursuit Augustin, qu'aurait pu faire la vaine présomption des hommes en élevant vers le ciel contre Dieu une pareille masse à une pareille hauteur, eût-elle dépassé toutes les montagnes, fût-elle montée au dessus des nuages ? En un mot, quel tort pourrait faire à Dieu une élévation, si grande soit-elle, de corps ou d'esprit ? »⁵ Pourtant Dieu, curieusement, ne vit pas l'affaire d'un très bon œil. Quand ils entreprirent d'édifier leur tour, les hommes auraient pourtant dû prendre garde au ciel : on n'y touche pas impunément. Les constructeurs de Babel auraient dû, en effet, se méfier, car c'est du ciel, entendu comme siège divin, que vint leur punition. Dieu introduisit la confusion dans la langue des bâtisseurs, et les dispersa de par le monde. C'en était terminé de leur ambitieux chantier.
- 4 L'interprétation dominante a vu dans cet épisode une manifestation d'*hubris*, voire de rébellion, contre Dieu. Le souvenir, souvent vague, que l'on garde de ce récit fait qu'on ne se rappelle plus exactement de la cause de l'échec de l'entreprise. Ce qui s'explique

aisément, vu le peu de cas qu'en fait la Bible. Un texte bref, quelques lignes, neuf versets à peine, les premiers du chapitre XI de la Genèse. Un texte assez évasif, un peu confus pour tout dire. Un texte pourtant qui a fait couler beaucoup d'encre. Et excité l'imagination de nombreux artistes. Un texte qui a, en effet, suscité d'innombrables représentations, au premier rang desquelles, bien sûr, celle de Pieter Bruegel l'Ancien, qui se trouve au musée de Vienne⁶ (figure 1). Plus de 1300⁷, dont les plus anciennes remontent au V^e siècle de notre ère. Et dont le nombre ne cesse de croître⁸. C'est à quelques-unes d'entre elles, antérieures à celle de Bruegel, que je m'attacherai ici, afin de mettre en évidence comment leur auteur y a représenté le ciel, dont le rôle dans cette histoire est fondamental.

Figure 1



Pieter Bruegel l'Ancien, *La Tour de Babel*, 1563, huile sur bois, 114 x 155 cm
Vienne, Kunsthistorisches Museum

- 5 Le récit biblique n'est pas l'unique source de toutes ces représentations. L'interpolation avec d'autres récits mythiques a enrichi la légende de détails qui ne figuraient pas dans le texte de la Genèse. Leurs auteurs se sont beaucoup occupés, notamment, de la raison pour laquelle Dieu punit les bâtisseurs de Babel, le lien n'étant guère explicite entre la construction de la Tour et la punition divine, ainsi que du type de punition que Celui-ci leur inflige. Nulle part non plus dans le récit biblique, il n'est fait mention de la destruction de la Tour. Ce trait a été ajouté par la tradition orientale. Vu le rôle joué par le ciel, puisque c'est de lui que vient la punition, il me paraît important, dans le cadre de l'analyse ici proposée, de mentionner brièvement quelques-uns des principaux textes de cette tradition orientale, ce qui permettra de saisir dans les grandes lignes les voies par lesquelles le récit de la Tour de Babel est parvenu jusqu'à nous, toujours enrichi, souvent complété, parfois modifié, voire complètement altéré.

- 6 Parfois identifié avec l'astronome et prêtre du temple de Bêl-Marduk à Babylone à l'époque des premiers Séleucides (III^e s. av. J.-C.), l'« historien » babylonien (chaldéen) Bérosee est l'auteur des *Babyloniaca* (ou *Chaldaïca*), une *Histoire de la Babylonie ou de la Chaldée*⁹ écrite en grec vers 280 av. J.-C.¹⁰ et dédiée au roi séleucide Antiochos I^{er} (281-260 av. J.-C.). L'apport de Bérosee est important, car il n'est pas impossible qu'il ait puisé à des sources babyloniennes auxquelles il aurait eu un accès direct¹¹. Son œuvre, perdue, est accessible seulement via celles de l'« historien » grec Abydène (III^e s. av. J.-C.) et du philosophe, géographe et « historien » romain originaire de Milet Alexandre Polyhistor (I^{er} s. av. J.-C.), lesquelles varient quelque peu.
- 7 Les traits principaux du récit d'Abydène sont les suivants : les constructeurs de la Tour sont des Géants (caractérisés par leur force et leur grande taille) ; l'emplacement de la Tour est Babylone ; la Tour, déjà proche du ciel, est détruite par un vent violent, généré par les dieux ; suite à quoi, la langue des hommes, jusqu'alors unique, est divisée en plusieurs. Quant à Alexandre Polyhistor, il cite la Sibylle comme source du récit ; les hommes parlaient primitivement un langage unique ; la Tour qu'ils bâtissent est destinée à monter au ciel ; la Tour est détruite par un vent (ou un orage) violent, d'origine divine ; la division des langues a également une origine divine ; la division des langues est (sans explication) la cause du nom de Babylone.
- 8 L'historiographe d'expression grecque, Flavius Josèphe, d'origine juive (il s'appelait Joseph ben Mathias), né vers 37 ap. J.-C. à Jérusalem et mort à Rome vers 100 ap. J.-C., est surtout connu par les vingt livres de ses *Antiquités judaïques* dans lesquels il retrace l'histoire des Hébreux depuis les origines antiques. Josèphe, qui ne manque pas de citer ses sources, au nombre desquelles figurent l'Égyptien Manéthon, le Grec Hésiode ou le Chaldéen Bérosee, est l'héritier d'une longue tradition proche-orientale. Il supplée dans son récit au peu de renseignements que fournit la Genèse à propos de la Tour de Babel¹². Comme instigateur de l'édification de la Tour, il désigne Nemrod, qu'il décrit comme un « homme audacieux, d'une grande vigueur physique » qui se conduit en tyran¹³. Il fournit des explications sur les raisons de cette construction, entreprise, selon lui, pour se protéger d'un nouveau déluge¹⁴ ainsi que par crainte de la dispersion¹⁵. Il explique également les causes du châtement divin : le refus des hommes d'obéir à la recommandation de Dieu qui leur conseille de se disperser et le soupçon qu'ils nourrissent vis-à-vis de Lui qui, en leur enjoignant de se disperser, leur tendrait un piège¹⁶. En outre, Josèphe éclaire l'étymologie biblique de *Babylone* : « L'endroit où ils bâtirent la Tour s'appelle maintenant Babylone, par suite de la confusion introduite dans un langage primitivement intelligible à tous : les Hébreux rendent confusion par le mot *babel*. »¹⁷ C'est, à ma connaissance, le premier auteur à fournir cette explication du nom de la ville. Enfin, Josèphe termine en citant le récit de la Sibylle, dont il sera question ci-après. Les ouvrages historiques de Josèphe présentèrent pour les docteurs du Moyen Âge un singulier attrait : nul doute qu'ils ne considérassent les *Antiquités* comme le commentaire le plus précieux et le plus autorisé de l'Ancien Testament – qu'il suffise de mentionner, à titre d'exemple, ce qu'un Pierre Comestor doit à Josèphe¹⁸.
- 9 On retrouve le même brassage d'histoire biblique et de mythologies babylonienne et grecque dans les *Oracles sibyllins*, un recueil de 14 livres attribués à diverses Sibylles, composés à différentes époques entre le I^{er} et le IV^e siècle ap. J.-C. par d'anonymes poètes judéo-hellénistes utilisant un matériel d'une extrême variété¹⁹. Réplique idéalisée de la Pythie de Delphes, la Sibylle écrit, avec l'assurance que lui procure sa naissance dans un passé fort lointain, l'histoire depuis le commencement des temps.

Les oracles babyloniens se rapprochent des traditions bibliques pour ce qui est de la Création, du Déluge, de la Tour de Babel, de la fin de Babylone. La Tour de Babel fait l'objet de quelques lignes seulement. La Sibylle raconte que les hommes, tous « homophones », construisent une tour parce qu'ils voulaient s'élever « jusqu'au ciel étoilé », mais que Dieu les en empêcha en faisant se lever un vent violent qui la détruisit²⁰. Les *Oracles*, dont la valeur artistique est négligeable, constituent toutefois un document important du point de vue politique et religieux, car cette littérature, bien qu'elle ait servi de propagande au judaïsme, mal dompté par les Romains, ne fut pas dédaignée par l'Église qui y voyait un point de contact entre le paganisme et la Bible, bien utile pour confirmer ses pouvoirs temporels et spirituels.

- 10 Le théologien Eusèbe (ca 260-ca 339), qui fut évêque de Césarée en Palestine, est l'auteur d'une œuvre abondante, source importante pour l'histoire de l'Église primitive pré-constantinienne. C'est par l'intermédiaire de plusieurs de ses livres que l'on a pu avoir accès à de nombreux fragments d'auteurs dont les originaux sont aujourd'hui perdus. Eusèbe de Césarée est surtout connu pour sa monumentale *Histoire ecclésiastique*, œuvre inaugurale de ce genre littéraire. Les dix livres qui la composent racontent l'histoire de l'Église chrétienne depuis les origines jusqu'à la victoire de Constantin sur Licinius en 323.
- 11 Au sein de son abondante production théologique se distingue aussi la *Préparation évangélique*, un texte grec en 15 livres – publié pour la première fois à Paris par Robert Estienne en 1544 – dans lequel Eusèbe de Césarée vise à prouver, d'un point de vue philosophique, la supériorité du christianisme. Abydène et Alexandre Polyhistor, une fois encore, figurent parmi les sources dont s'inspire Eusèbe ; il cite aussi abondamment Flavius Josèphe, en particulier les passages où ce dernier reprend Bérose. Quand il en vient à la Tour de Babel, Eusèbe cite l'ouvrage *Sur les Juifs* d'un certain Eupolémus, selon lequel « la cité assyrienne de Babylone fut d'abord fondée par les rescapés du Déluge. C'étaient des géants ; ils bâtirent la Tour bien connue. Lorsqu'elle s'effondra sous l'action de Dieu, les géants se dispersèrent sur toute la terre [...]. Tandis qu'ils vivaient à Babylone, ils furent tués par Dieu à cause de leur impiété. L'un d'entre eux, Bélus, échappa à la mort ; il s'établit à Babylone et après y avoir bâti une tour, il y vécut. »²¹ Pour Eusèbe, c'est l'action divine qui provoqua l'effondrement de la Tour de Babel. Il reprend l'explication de l'étymologie de Babylone : « le lieu où ils élevèrent la tour est appelé aujourd'hui Babylone, en raison [...] de cette confusion [...] ; pour les Hébreux en effet, confusion se dit *babel*. »²²
- 12 Le patriarche d'Alexandrie saint Cyrille (ca 376-444) est surtout connu pour avoir combattu avec vigueur le nestorianisme. Dans ses 10 livres polémiques contre Julien l'Apostat, dédiés à l'empereur Théodose, il cite, lui aussi, à plusieurs reprises Abydène et Alexandre Polyhistor. Toutefois, avant de citer ces deux auteurs, Cyrille résume, à sa manière, en une seule phrase, l'épisode babélien : « [...] c'est à partir de là [Babylone] qu'ils furent dispersés, Dieu tout-puissant introduisant parmi eux la division au moyen de langues variées et s'indignant en raison de l'édification de la tour, comme cela semble évident. »²³
- 13 Moïse Khorénatzi (ca 370-487 ?), ou Moïse de Khorène, dit Khertog ou Khertoghahair, c'est-à-dire « Le Poète », est le plus célèbre des historiens arméniens du V^e siècle ap. J.-C. Il s'occupa de traduire en arménien de nombreux ouvrages grecs qu'il s'était procurés au cours de ses voyages à Édesse, Antioche, Alexandrie, Rome, Athènes ou Constantinople. Son principal ouvrage, *l'Histoire d'Arménie*, composé, vers l'an 442 à la

demande du prince pagratide Sahag, rassemble en trois livres tout ce qui concerne l'Arménie depuis Haïk, son premier roi légendaire, jusqu'à la mort de Sahag.

- 14 Pour ce qui est des origines, Moïse se base sur la traduction par l'annaliste syrien Mar Apas Catina d'un manuscrit grec provenant des archives de Ninive : « Voici, dans ce livre, le commencement des récits : Terribles, extraordinaires étaient les premiers dieux, auteurs des plus grands biens dans le monde, principes de l'univers et de la multiplication des hommes. De ceux-ci se sépara la race des géants, doués d'une force terrible, invincibles, d'une taille colossale, qui, dans leur orgueil, conçurent et enfantèrent le projet d'élever la tour. Déjà ils étaient à l'œuvre : un vent furieux et divin, soufflé par la colère des dieux, renverse l'édifice. Les dieux, ayant donné à chacun de ces hommes un langage que les autres ne comprenaient pas, répandirent parmi eux la confusion et le trouble. L'un de ces hommes était Haïg [= Haïk], de la race de Japhétos, chef renommé, valeureux, puissant et habile à tirer à l'arc. »²⁴
- 15 L'évocation de ces quelques récits provenant de la tradition judéo-hellénistique aura suffi pour se rendre compte de la présence parmi eux de plusieurs traits qui, absents du récit biblique, seront ensuite repris par la tradition occidentale. Les plus marquants sont : la crainte d'un nouveau déluge ; la langue *originelle* unique ; l'attribution à Nemrod de la construction de la Tour ; la destruction de la Tour – par un vent violent, ou par le feu, ou par la foudre, ou sans explication. Ces traits, les deux derniers surtout, seront largement répercutés dans l'iconographie occidentale. L'influence orientale peut s'expliquer en grande partie par les contacts qu'eurent plusieurs Docteurs de l'Église avec les Juifs pendant tout le Moyen Âge²⁵.
- 16 Le ciel joue dans cette histoire un rôle fondamental. D'une part, c'est le but que se sont fixé les constructeurs de la Tour de Babel : ils voulaient atteindre le ciel. D'autre part, c'est du Ciel que vient la curiosité, puis l'analyse, ensuite la réprobation, enfin la punition divine. En effet c'est du ciel que s'abat sur la Tour le phénomène, quel qu'il soit – vent violent, foudre, ou feu –, qui provoque sa destruction. C'est pourquoi sa représentation au sein des images mérite certainement une attention qu'on ne lui a guère prêtée suffisamment jusqu'ici.
- 17 Les différentes techniques artistiques conditionnent évidemment la possibilité de représenter le ciel, le contexte des représentations leur imposant des limites. C'est pourquoi, dans les lignes qui suivent, je me restreindrai aux seules représentations bidimensionnelles de ce thème – miniatures, vitraux, peintures, gravures – et, laissant, pour une fois, de côté la Tour, mon propos sera de m'intéresser en particulier à la manière dont les artistes y ont figuré le ciel.
- 18 Les premières représentations de la Tour de Babel, antérieures au XIII^e siècle, sont des miniatures, des mosaïques et des bas-reliefs²⁶. Les plus anciennes illustrations de ce thème iconographique se trouvent dans un manuscrit byzantin datant du V^e siècle, la *Genèse de Cotton*²⁷, où l'histoire était représentée en trois épisodes. Bien qu'elles soient hélas très ruinées, on peut s'en faire une idée grâce aux mosaïques du narthex de la basilique San Marco à Venise qui s'en inspirent (directement ou indirectement), même si l'histoire y est condensée en deux épisodes : (1^o) Dieu regarde les hommes construire la Tour ; (2^o) Il descend avec ses anges et disperse les peuples aux quatre coins de la Terre. Sont également d'inspiration byzantine les mosaïques de Palerme et celles de Monreale.
- 19 Les Octateuques²⁸ grecs des V^e, VI^e et VII^e siècle ne sont plus connus que par des copies byzantines (aussi bien des textes que des images) des XI^e et XII^e siècles²⁹. Dans ces livres

byzantins, les illustrations montrent l'intervention de Dieu (sa main, qui surgit des nuages, symbolise sa voix³⁰) et l'écroulement consécutif de la Tour.

- 20 On ignore, par ailleurs, l'origine des figurations extraordinaires des manuscrits d'Aelfric³¹ et de Caedmon³² ; tout porte à croire qu'elles ont des sources bien antérieures au XI^e siècle³³, tout comme la Genèse de Millstatt³⁴ (1230).
- 21 Dans ces plus anciennes représentations, il n'y a pas de ciel ; tout au plus un fond sur lequel se profile la Tour (comme aux fresques de la voûte de Saint-Savin-sur-Gartempe, 1120) – souvent doré (mosaïques de Palerme ; de Monreale ; de San Marco, 1230) Les anges qui, à en juger par les mosaïques de San Marco, devaient probablement figurer dans les plus anciennes représentations, disparaissent par la suite.
- 22 Dans les manuscrits des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, le fond, quand il y en a un, est encore souvent doré (*Bible historiée*, Manchester³⁵, 1255, *psautier de Gloucester*, Munich³⁶, 1225, *Histoire ancienne...*, Dijon³⁷, 1270, ou à motifs (*Bible historique*, Montpellier³⁸, 1317, id., La Haye³⁹, 1376, id., Londres⁴⁰, 1425, *De Civitate Dei*, La Haye⁴¹, 1412, id., Paris⁴², 1420, id., Boulogne⁴³, 1450). Ainsi, dans la miniature de la *Bible Maciejowski* (New York⁴⁴, 1255), la scène de la construction, située dans un encadrement d'architecture composé de deux gâbles, se déroule sous le regard de Dieu et de deux anges : sur un fond rose uni, la tête de Dieu sort d'un nuage blanc très stylisé accolé au sommet du gâble de gauche, encadrée de part et d'autre, par les têtes des deux anges.
- 23 Aux vitraux, ce fond est bleu (Saint-Martin, Colmar, 1325 ; Saint-Etienne, Mulhouse, 1340). Est-ce pour autant le ciel ? Il s'agit davantage d'une convention, puisque la couleur de fond d'un vitrail variait en fonction de l'importance et de la situation de la scène dans la verrière. Dans les miniatures également, la scène commence, à partir du milieu du XIV^e siècle, à se dérouler sur un fond bleu (*Weltchronik*, Zurich⁴⁵, 1355 ; id., Munich⁴⁶, 1375 ; id., Vienne⁴⁷, 1398 ; *De Civitate Dei*, Paris⁴⁸, 1400 ; *Histoire ancienne...*, Paris⁴⁹, 1400 ; *Bible-Toggenburg*, Berlin⁵⁰, 1416 qui, fût-il semé d'étoiles (*De casibus...*, Paris⁵¹, 1425, id., Paris⁵², 1475), reste aussi conventionnel que d'autres, comme le rouge (*Weltchronik*, Linz⁵³, 1354), par exemple.
- 24 De ce fond, émerge souvent, ourlé de nuées ondulantes fortement stylisées, le Christ-Logos, barbu, dans un nimbe parfois cruciforme, seul (*Speculum Humanae Salvationis*, Paris⁵⁴, 1380 ; id., Sarnen⁵⁵, 1427) ou encadré de deux anges, qui contemple la scène, esquissant parfois un geste réprobateur de la main, quand ce ne sont pas des anges seuls qui brandissent un glaive menaçant ou s'attaquent directement aux bâtisseurs de la Tour (*Bedford*, Londres⁵⁶, 1423). Dans la *Bible de Velislav* (Prague⁵⁷, 1345), seul émerge d'un nuage de fantaisie le buste de Dieu qui prend part en personne à la destruction de la Tour, aidé des bras armés d'anges démolisseurs sortant eux aussi des nuages. Absents de la scène depuis le début du Moyen Âge, les anges réapparaissent au XIV^e siècle, pour disparaître à la moitié du XVI^e siècle, pour ainsi dire à jamais. Parfois la nuée seule suffit à indiquer la présence divine, tandis que le fond, uni ou à motifs, fait place peu à peu à un véritable ciel bleu.
- 25 À partir du milieu du XV^e siècle, un paysage est parfois esquissé, dont l'horizon joint un ciel invariablement bleu, uni ou légèrement dégradé (*De casibus...*, Paris⁵⁸, 1440 ; *La Bouquechardière*, Paris⁵⁹, 1450 ; id., Paris⁶⁰, 1473 ; id., Londres⁶¹, 1475 ; id., Berlin⁶², 1475 ; id., La Haye⁶³, 1477 ; id., New York⁶⁴, 1480 ; *De Civitate Dei*, Paris⁶⁵, 1473, id., Paris⁶⁶, 1475), dans lequel flottent parfois quelques nuages (*De casibus...*, Paris⁶⁷, 1450 ; id., Glasgow⁶⁸,

1467), ce qui n'exclut pas la présence de Dieu en médaillon et/ou d'ange(s) démolisseur(s) ou non.

- 26 Les premières représentations gravées, des xylographies du 3^e quart du XV^e siècle, pour la plupart allemandes, illustrant des incunables bibliques, ne comportent pas de ciel, ce qui n'exclut pas, de temps à autre, la présence de Dieu (Anton Sorg, *Speculum...*, 1476). Elles assurent une large diffusion d'images où il ne sera pas rare de voir plus tard les peintres puiser leur inspiration.
- 27 Si Dieu, très fréquemment représenté jusqu'au XV^e siècle, et ses anges disparaissent « en personnes », pourrait-on dire, le premier dès le début du XVI^e siècle, les seconds au milieu de celui-ci, la puissance divine n'en disparaît pas pour autant des images, mais se manifeste indirectement par la punition – et ce dès le milieu du XV^e siècle – et nettement plus rarement, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle
- 28 Ainsi l'enluminure du manuscrit de John Lydgate, *Fall of Princes*, (Oxford⁶⁹, 1450) montre-t-elle une scène terrible où du ciel constellé de nuages gris sombre le feu s'abat sur la Tour, provoquant l'écroulement de parties de celle-ci qui précipitent dans le vide quelques ouvriers, tandis que sur le seuil de la porte paraît le diable.
- 29 Avec la célèbre miniature du *Livre d'heures du duc de Bedford* (1438) (figure 2), un changement important se produit : non seulement la Tour gagne en épaisseur (il y a une indication de la troisième dimension), son architecture arbore une originale rampe hélicoïdale, mais le chantier est beaucoup plus détaillé et, pour la première fois, la Tour est implantée dans un paysage ; nous voici, cette fois, en présence d'un véritable ciel, et, très curieusement, celui-ci est étoilé, comme si la scène se déroulait de nuit – l'enlumineur se serait-il souvenu du texte des *Oracles sibyllins* ? Quoi qu'il en soit, c'est, à ma connaissance, un cas unique de représentation nocturne⁷⁰.

Figure 2



Maître du Duc de Bedford, *Construction de la Tour de Babel*, in : *Livre d'heures du duc de Bedford*, vers 1423, miniature sur parchemin, 263 x 184 mm
Londres, British Library

- 30 Durant tout le Moyen Âge, la Tour est représentée quasiment isolée de tout contexte. C'est sous l'influence, au XV^e siècle, des miniaturistes français, comme l'illustrateur du *Bedford*, et d'autres, qu'un « milieu » – qui transparaissait déjà, partiellement, au travers de notations à propos du chantier – est transmis, de plus en plus complet. Dans le *Bréviaire Grimani* (Venise⁷¹, 1520), des nuages diaphanes, des altostratus, voilent délicatement le ciel au loin, au-dessus de la baie. Après le *Bréviaire Grimani*, la Tour sera toujours inscrite dans un paysage.
- 31 Parallèlement à la disparition de Dieu des représentations, et comme par symétrie, on constate la présence de plus en plus prégnante non seulement d'un milieu (par exemple *De casibus...*, Londres⁷², 1500), mais aussi un accroissement très net du nombre de figures humaines⁷³. À partir du milieu du XVI^e siècle, en coïncidence avec la multiplication du nombre d'images de la Tour de Babel, on assiste en effet à une sorte de recentrage de ces représentations d'un point de vue humain, autrement dit à un phénomène de laïcisation du sujet – bien propre, dans de nombreux domaines, au climat de la Renaissance.
- 32 La destruction de la Tour de Babel, telle que l'a gravée Cornelis Anthoniszoon Theunissen⁷⁴ (1547, figure 3), est représentative de cette tendance : sur la droite, les nuages s'entrouvrent pour laisser passer le puissant souffle divin dont la puissance, qui emporte au passage quelques anges buccinateurs, fait s'écrouler le grand édifice ; horrifiés et impuissants, les hommes assistent en nombre au navrant spectacle de la ruine de leurs efforts, tandis que volette, effrayée, une étrange chauve-souris portant une mystérieuse inscription. La mention de « Babelon » (Babylone, et non Babel) en

légende, qui fait écho, vingt ans après, au Sac de Rome, souligne la condamnation morale de la ville papale. D'abord due au vent comme ici, la destruction de la Tour sera plus tard l'effet du feu du ciel (Maerten van Heemskerck⁷⁵, 1567), voire à l'effet conjugué des deux (Pierre Woeiriot de Bouzey, *Emblèmes*⁷⁶, 1567).

Figure 3



Cornelis Anthoniszoon Theunissen, *L'effondrement de la Tour de Babel*, 1547, gravure, 315 x 375 mm
Londres, British Museum

- 33 Dans la peinture, on ne trouve pas de représentation de la Tour de Babel avant la toute fin du XV^e siècle. C'est de ce moment que date le premier tableau représentant la Tour de Babel. Encore la Tour de Babel ne sert-elle qu'allusivement de trône au *Jésus discutant avec les docteurs de la Loi* de Bernardino Butinone⁷⁷, qu'il faut bien cependant, en toute rigueur, considérer comme la première apparition de celle-ci dans la peinture. Mais la longue lignée des tableaux exclusivement consacrés au thème de la Tour de Babel est véritablement inaugurée par un miniaturiste de l'école ganto-brugeoise (Sanders Bening ?) dont le tableautin⁷⁸ (1495) conserve d'ailleurs des dimensions (20,5 x 17,9 cm) qui l'apparentent encore à une miniature. La Tour, qui n'est pas très haute (ce qui est une caractéristique encore médiévale), est située dans un paysage : le port (quelques navires sont à l'ancre) et les lointains (un paysage rocheux dans la brume) constituent une double nouveauté essentielle, d'un côté par le rapport que le premier établit entre la Tour et la mer, de l'autre par le raccord que créent les seconds entre l'avant-plan et le ciel, dont l'horizon, très haut, ne laisse voir qu'une petite bande, d'un bleu pâle uniforme.
- 34 Le premier panneau de grand format est celui (139 x 181 cm) dû à un peintre anonyme flamand œuvrant probablement en Italie, récemment reparu sur le marché de l'art⁷⁹, daté de 1540, remarquable à plus d'un égard, notamment par le ciel, chargé de cumulus

menaçants qui plane sur la composition. Autre nouveauté, et de taille : le type de tour circulaire qui s'enroule en spirale ; celui-ci est clairement inspiré de ce que l'on sait à cette époque, notamment via Hérodote, des ziggurats, celle de Babylone étant la tour de Babel. Ce type architectural se retrouve dans le panneau, de moindres dimensions (58 x 75 cm), que Jan van Scorel peint à Venise⁸⁰ (1524, Ca d'Oro). Chargé de cumulus blancs, le ciel, ici, est moins lourd de menaces ; mais, pour la première fois, le sommet de la Tour est noyé dans les nuages, trait qui sera repris par Bruegel, dans sa « grande » *Tour de Babel*, celle de Vienne (1563), où le monument s'élève même au-dessus des nuages – comme si le peintre avait pris au mot saint Augustin.

- 35 Bruegel confère au traitement pictural de ce thème une ampleur sans précédent, et c'est immédiatement après ses tableaux (figures 1 et 4), dans le troisième quart du XVI^e siècle, que l'on compte la plus forte densité de représentations de la Tour de Babel. De là à dire que c'est sous l'influence de son tableau, il n'y a qu'un pas... que je franchirais aisément sans toutefois disposer ici de l'espace pour étayer cette affirmation. Entre 1550 et 1650, le thème connaît une vogue considérable non seulement dans les peintures et les gravures, mais aussi dans les arts mineurs ; cette période qui voit une efflorescence spectaculaire des représentations des Tours de Babel est véritablement leur Âge d'Or. Cette multiplication des représentations au XVI^e siècle s'inscrit sans doute dans l'accroissement, général à cette époque, des images du péché⁸¹ ; elle peut aussi s'expliquer par la diffusion, soudain plus large par la vertu de l'imprimerie, des textes qui en parlent ; elle doit surtout beaucoup aux échos que ce thème suscite auprès de commanditaires anversois aux yeux desquels leur ville présentait probablement les caractéristiques à la fois de l'orgueilleuse entreprise et de son châtement.
- 36 Bruegel enrichit considérablement l'environnement de la Tour en la situant dans un paysage, dont l'aspect est celui de ses Pays-Bas natals, et en bordure d'une ville portuaire fort ressemblante à Anvers. Les frères van Valckenborch et nombre d'autres artistes le suivront dans cette voie.

Figure 4



Pieter Bruegel l'Ancien, *La « petite » Tour de Babel*, vers 1563, huile sur bois, 60 x 74,5 cm

ROTTERDAM, MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN.

- 37 Dans le panneau viennois, le ciel occupe une partie importante de la surface du tableau. On peut y distinguer plus ou moins nettement cinq zones d'occupation : la Tour, le ciel, l'eau, la campagne, la ville. La Tour occupe 43,9 % de la surface du tableau, soit plus du double de la zone accordée au ciel (21,1 %), lequel occupe sensiblement la même surface que la campagne (20,3 %), l'eau (7,4 %) et la ville (7,5 %) se partageant quasiment à égalité le restant. Cette partition offre d'emblée une indication de l'intérêt que Bruegel porte à la Tour. Elle révèle également que le tableau est régi par l'opposition entre deux groupes entre lesquels se partage de manière presque égale son étendue : 48,8 % pour la « nature » (ciel + eau + campagne) contre 51,2 % pour l'architecture (ville + Tour).
- 38 La Tour, ici, « touche vraiment au ciel », comme l'a bien noté André Parrot⁸² : un nuage vient en effet « couper » son sommet⁸³. C'est, à proprement parler, ce qu'il fait, puisque la photographie à l'Infra-Rouge révèle que le dessin sous-jacent de la Tour s'interrompt à l'endroit du nuage⁸⁴. Le contraste est étonnant entre l'opacité de ce nuage et la transparence des petites maisons adossées à la Tour. C'est un peu comme si le nuage était à la fois – et contradictoirement – devant et derrière la Tour, ou, plus exactement, comme si la Tour présentait à cet endroit une solution de continuité (ce qui est, picturalement, le cas). Ce nuage enveloppe le sommet de l'édifice d'une ambiance de mystère : « N'y a-t-il aucun labeur dans l'énorme nuage, se demande Vanbeselaere, ou bien sont-ils des milliers peut-être, comme des abeilles, à l'intérieur de son enveloppe ? »⁸⁵
- 39 Quel temps fait-il dans le tableau de Bruegel ? Dans quelles conditions météorologiques se déroule ce chantier ? Pour répondre à cette question, regardons d'abord d'où vient, dans ce tableau, la lumière. La Tour projette vers la droite, sur la ville, sur le port,

jusque sur l'eau, son ombre immense⁸⁶. Le soleil se trouve donc à gauche, en arrière du spectateur, et éclaire la partie gauche, plus claire, de la Tour, dont toute la partie droite baigne dans la pénombre. Il est haut dans le ciel, comme le prouvent les ombres portées des murs de refend des secteurs : l'inclinaison de celles-ci forme avec l'horizontale un angle de 71 degrés, soit 8 de plus que la position azimutale du soleil en été dans nos régions⁸⁷. Cet excès s'explique sans doute par l'inclinaison des murs eux-mêmes, à moins que Bruegel n'ait voulu situer la scène dans l'ambiance estivale romaine – ce qui paraît toutefois peu probable. La position du soleil permet de déterminer l'orientation de la Tour, par rapport à laquelle le spectateur occupe une position est-sud-est. L'ambiance estivale est confirmée par la couleur, vert tendre, qu'a le feuillage au mois de juin, ainsi que par les vêtements, relativement légers, que n'ont pas abandonnés les ouvriers. On pourrait, d'après leur tenue, estimer la température à environ 20° C. L'atmosphère est en effet rafraîchie par un vent modéré, une brise de force 4 sur l'échelle de Beaufort, – comme l'indiquent la présence de vaguelettes sur l'eau (en bas, à droite) et l'inclinaison de la fumée sortant de la cheminée d'une maison (au pied de la Tour, à gauche) – qui souffle du sud-sud-est. Comme il est courant dans ce type de situation, en raison de la turbulence du vent, la visibilité est remarquable : on doit voir à 10 ou 15 km, sans doute même un peu plus loin en raison du point de vue élevé adopté par le peintre. C'est l'été, tout va bien... On aperçoit, au loin, le pointillé oblique d'un vol d'oiseaux ; quelques-uns volètent également aux alentours des derniers étages du chantier.

- 40 Mais quelque chose s'annonce... Occupant le tiers supérieur du tableau, le ciel, très blanc sur la gauche, s'éclaircit pour devenir bleu vers la droite de la Tour, où il est rayé de stratus, à l'avant desquels s'avancent quelques stratocumulus. Le sommet de la Tour émerge au-dessus de l'un d'eux (figure 5). L'alignement, en nombre croissant, de ces stratocumulus et d'altocumulus, tous à la même altitude, comme ils le font à l'avant d'un front chaud, annonce une perturbation. Arrive en effet, à gauche de la Tour, ce front chaud, marqué par des nimbostratus compacts, qui annoncent une détérioration rapide du temps, avec cette sorte de tuba frontal (de trombe ou de tornade) noir – phénomène rarissime, qui se produit plus souvent au passage des fronts froids (le deuxième front de la perturbation) – dont la pointe menaçante est située à la verticale de Nemrod. À l'exception de cette masse nuageuse noire, très improbable dans ce ciel blanc et pommelé⁸⁸, tout, absolument tout, concourt à donner une image extrêmement cohérente de l'avance d'une perturbation, genre de situation météorologique typique de nos régions⁸⁹, surtout en été, dont Bruegel donne ici, selon Jules Metz⁹⁰, une représentation parfaite. L'artiste ne doit qu'à la seule acuité de son sens de l'observation – remarquable est à cet égard, selon J. Metz, la façon dont il a bien vu, et peint, la base des stratocumulus – de donner une peinture si scrupuleusement exacte de la réalité, nous permettant de déterminer la saison (l'été), le mois et le jour (au solstice d'été, entre le 20 et le 22 juin), l'heure (midi), la température (20° C), la direction (sud-sud-est) et la force (modérée) du vent, ainsi que l'orientation de la Tour (sud-sud-est par rapport au tableau).

Figure 5



Partie haute du tableau de Pieter Bruegel l'Ancien, *La Tour de Babel*, 1563
Vienne, Kunsthistorisches Museum

- 41 Déjà dans sa division, dans la façon dont elle se distribue – en *séquences*, dirait Schefer⁹¹ – la surface picturale de la *Grande Tour de Babel* révèle un partage strict entre nature et architecture, la superficie respectivement consacrée à l'une et l'autre étant à peu près égale. Rigoureuse dichotomie dont l'équivalence paraît traduire un équilibre entre nature et artefact, comme deux mondes autonomes – équilibre précaire pourtant (reflet de l'idéal classique ?), peut-être saisi en son moment de basculement, en instance de rupture, puisque le monde construit occupe un tout petit plus de place (51 %) que le monde naturel. Si l'on considère avec Vanbeselaere que le tableau est révélateur des conceptions de Bruegel concernant le rapport de l'homme avec la création, force est de constater qu'ici « la conception harmonieuse [de l'architecture] de la Haute Renaissance n'a plus de sens pour le Maniérisme : le vaisseau de Babel s'élève dans les hauteurs [...] comme une tentative insensée de surpasser la nature immense »⁹². Tentative sans doute représentée à l'instant où elle s'interrompt⁹³.
- 42 « Il est évident, dit encore Vanbeselaere, que [Bruegel] a vu dans la construction le [...] puissant symbole [...] de la mesure des forces humaines face à la toute-puissance de la nature. »⁹⁴. D'ailleurs, ici, « la poursuite de la construction [...] n'est pas, comme dans la miniature du *Bedford*, arrêtée par des forces célestes, mais c'est bien plutôt la nature qui limite la folie des hommes », comme le fait remarquer Tolnay⁹⁵. Ainsi du nuage comminatoire qui, littéralement, tranche le sommet de la Tour, comme si la nature elle-même indiquait une limite à ne pas dépasser – encore qu'il puisse peut-être s'agir d'une traduction du doigt de Dieu. Ainsi aussi du tuba qui pointe vers la tête de Nemrod. Ainsi encore de la rivière qui semble déjà miner à sa base la gigantesque construction.
- 43 Opposition de l'architecture à la nature, transformation d'un rocher montagneux en une tour colossale, il n'y a là rien moins qu'une tentative de domination de l'ordre naturel, de transformation totale de la nature par la volonté humaine. Cette architecture « contre nature » n'est-elle pas l'œuvre de l'orgueil de l'homme qui projette, comme dit Dante, de « vaincre [...] la nature par son seul art »⁹⁶ ?
- 44 Et non seulement la nature, mais aussi sa nature. Car s'élever, c'est vouloir dépasser sa condition. Telle est bien la signification symbolique de la Tour. C'est bien là l'orgueil de l'homme (en l'occurrence Nemrod), que de ne pouvoir accepter les limites de sa condition et de prétendre outrepasser sa nature. Cette opposition à la condition naturelle de l'homme est fortement soulignée par Bruegel qui, par rapport à ses prédécesseurs (p. ex. l'enlumineur du *Grimani*), accentue le contraste entre la verticalité

de la Tour et le plat paysage dans lequel il la situe⁹⁷. Fryns observe judicieusement que le peintre « se plaît à confronter les travaux de la Tour et le labeur quotidien du port d'Anvers »⁹⁸. Opposition des tâches journalières et de l'entreprise d'exception. Opposition du labeur horizontal, celui des étendues marines, des voyages lointains, des pérégrinations géographiques, au travail vertical – tendu vers l'insondable au-delà céleste – de l'élévation métaphysique⁹⁹. Opposition répétée sur la Tour elle-même où l'on voit des gens qui y vivent déjà croiser sans s'y mêler les ouvriers qui la construisent encore.

- 45 Dans la vision bruegelienne de l'histoire de Babel – dont est absente toute intervention surnaturelle –, c'est la Nature qui limite l'entreprise de l'homme : en voulant outrepasser sa nature, il est conduit à ne plus respecter ni la Nature, ni la nature des choses. L'insistance de Bruegel à montrer l'inadéquation des moyens utilisés par l'homme par rapport au but qu'il poursuit¹⁰⁰ ne dit que trop l'impossibilité de dépasser la nature, dans tous les sens du terme. Y a-t-il meilleure « démonstration de l'absurdité »¹⁰¹ de l'entreprise babélienne ? Y a-t-il meilleure illustration des mots de Dante ? Mais le poète florentin indique aussi combien cette tentative de surpasser la nature témoigne en définitive d'une volonté d'opposition à « l'auteur de la nature qui est Dieu ». Ce qui réintroduit la présence – dissimulée sans doute (le nuage ?), mais non moins réelle pour autant – du Créateur. Mais peut-être n'est-elle, comme le dit Mettra, « plus que nostalgie, témoignage d'un pouvoir perdu qui répond à l'impuissance fondamentale de l'espèce humaine »¹⁰² ?
- 46 Remarquons que Bruegel – comme Dante, d'ailleurs –, victorieux par son art de la/sa nature¹⁰³, commet, ce faisant, le péché que pourtant il entend dénoncer. En quoi la *Tour de Babel*, en tant qu'œuvre d'art, pose aussi le problème de toute création humaine qui, répétant à une échelle moindre le geste initial du Créateur, n'en est que le simulacre.

NOTES

1. Gn. XI : 4.

2. Cf. Myra SIFF, « Babel (Tower of) », in *Encyclopædia Judaica*, vol. 4, 1971, p. 24 ; André PARROT, *La Tour de Babel*, Cahiers d'archéologie biblique, n° 2, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1953, p. 11-12 ; Béatrice ANDRÉ-SALVINI, *Babylone : À Babylone, d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Musée du Louvre / Hazan, 2008, p. 23.

3. Stephen Herbert LANGDON, *Die Neubabylonischen Königsinschriften* (Vorderasiatische Bibliothek, vol. IV), Leipzig, J.C. Hinrichs, 1912, I, p. 39 sq.

4. *Idem*, II, p. 8.

5. AUGUSTIN (saint), *De Civitate Dei*, XVI : IV (*La Cité de Dieu*, texte latin de l'éd. de B. Dombart et A. Kalb, trad. franç. de G. Combes, Paris, Desclée de Brouwer, 1960, p. 197).

6. Huile sur panneau de chêne, 114 x 155 cm ; Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv.-n° GG-1026.

7. J'en ai répertorié plus de 1350 (et ce, sans compter les œuvres perdues ou inconnues dont subsiste seulement une trace écrite) dans le cadre de ma thèse de doctorat en cours (Université

libre de Bruxelles, promoteur : Brigitte D'Hainaut-Zveny), consacrée à la plus célèbre d'entre elles, le tableau de Pieter Bruegel l'Ancien qui se trouve au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

8. Ainsi qu'en atteste l'exposition *Babel*, organisée récemment (08.06.2012-14.01.2013) par le palais des Beaux-Arts de Lille, et montrée également (28.02.2013-21.04.2013) au Museum du centre culturel Botanique à Bruxelles, qui présente plus de 80 œuvres (peintures, photographies, sculptures, installations, films, planches originales de bande dessinée) contemporaines illustrant les multiples facettes du mythe babélien.

9. Les fragments les moins douteux en ont été rassemblés par Jean-Albert FABRICIUS dans sa *Bibliotheca græca sive notitia scriptorum veterum græcorum...*, en 14 vol., parue à Hambourg entre 1705 et 1728 (rééd. de J.-C. Harless, Hambourg, 1790-1812).

10. Cf. B. ANDRÉ-SALVINI, *op. cit.*, p. 19; R. ROLLINGER, in B. ANDRÉ-SALVINI : *op. cit.*, p. 376.

11. Cf. E. PANNIER, « Babel (Tour de) » et « Babylone », in F. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey & Ané, 1912, t. I, p. 1346 ; B. ANDRÉ-SALVINI, *op. cit.*, p. 19.

12. Cf. *Antiquités judaïques*, I : IV : 1-3 (94-106), in *Œuvres complètes de Flavius Josèphe*, trad. en franç. sous la dir. de Théodore Reinach, Paris, E. Leroux, 1900, t. I, p. 25-27.

13. *Idem*, I : IV : 2 (113-114). Dans une baraïta (source tannaïtique apocryphe, non inscrite dans la Mishna) citée par le Talmud (Pesahim, 94b; Hagiga, 13a), R. Yohanan Ben Zakkai, un contemporain de Josèphe, dit que c'est Nemrod qui fomenta la révolte contre le règne de Dieu (il joue sur la ressemblance du nom de Nemrod avec le verbe *marad*, « se révolter »).

14. *Idem*, I : IV : 2 (114). Cette explication se retrouve dans la tradition rabbinique : le *Pirke Rabbi El.*, ch. XI, dit aussi que les hommes craignent un nouveau déluge sous le règne de Nemrod.

15. *Idem*, I : IV : 1 (112).

16. *Idem*, I : IV : 1 (110-111). Ces explications sont, semble-t-il, personnelles à Josèphe. Le Midrash s'est aussi efforcé, mais par une autre voie, d'éclaircir ce point.

17. *Idem*, I : IV : 3 (117-118).

18. Le théologien Petrus Comestor, ou Pierre le Mangeur (ca 1110-1179) est surtout connu pour être l'auteur de l'*Historia Scholastica*, rédigée entre 1169 et 1173, un abrégé biblique destiné à la formation du clergé très répandu (plus de 800 manuscrits répertoriés), qui sera traduite en plusieurs langues, notamment en français en 1294 sous le nom de *Bible historiale* par Guyart des Moulins. Voir l'introduction de J. LUTZ et R. PERDRIZET à *Le Miroir de la Salvation humaine*, Mulhouse, J. Lutz et P. Perdrizet éd., 1907, t. I, p. 259. Voir aussi Éléonore FOURNIÉ : « Les manuscrits de la Bible historiale : Présentation et catalogue raisonné d'une œuvre médiévale », in *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 03.2 « Sources et documents : la Bible historiale », 2009 [en ligne : <http://acrh.revues.org/1408>].

19. Éléments païens de la fin de l'hellénisme, éléments judaïques provenant de la Bible, éléments chrétiens inspirés de l'Apocalypse se fondent dans cette œuvre pour en faire une des plus obscures en même temps qu'une des plus intéressantes du monde classique.

20. *Oracles sibyllins*, III : 97-110, in Joseph Heinrich FRIEDLIEB, *Die Sibyllinischen Weissagungen*, Leipzig, Weigel, 1852, p. 52-55 (trad. H. Kesmarki). Traduction similaire avec de légères variantes par Javier TEIXIDOR, in B. ANDRÉ-SALVINI, *op. cit.*, p. 381.

21. Cité dans John C. REEVES, « Utanapishtim in the Book of Giants ? », in *Journal of Biblical Literature*, vol. 112, n° 1, 1993, p. 110-115. D'après B. ANDRÉ-SALVINI, *op. cit.*, p. 21.

22. *Praep. Ev.*, IX : XIV, in MIGNE, *Pat. Gr.*, XXI : 703A (trad. XdC).

23. *Contra Julianum*, I : 9.

24. *Histoire d'Arménie*, I : IX, in MOÏSE DE KHORÈNE, *Histoire d'Arménie*, texte arménien et trad. en franç. par P.E. le Vaillant de Florival, 2 vol., Venise, 1841, t. I, p. 62.

25. Saint Jérôme s'est fait traduire la Bible hébraïque par des rabbins de Palestine. Au IX^e siècle, Raban Maur a utilisé les recherches d'un grand exégète juif contemporain. Agobard, archevêque de Lyon, eut de nombreux colloques avec des Juifs. Nicolas de Lire rédige ses *Postilles* éclairé par des Juifs instruits sur les passages obscurs de la Bible. Quelques aggadahs sont même entrées

dans la tradition chrétienne. Plusieurs motifs haggadiques apparaissent ainsi dans les enluminures chrétiennes de l'Ancien Testament, comme celles de la Genèse de Vienne (VI^e s.), du Pentateuque Ashburnham (VII^e s.) ou des Octateuques byzantins (XI^e et XII^e s.). Cf. J. LUTZ et P. PERDRIZET, *op. cit.*, p. 260.

26. Beaucoup de datations demeurent approximatives. Par souci de clarté (et de logique), toutes les dates données ici sont des *terminus ante quem*.

27. Manuscrit grec datant du V^e siècle, la Genèse dite « de Cotton », (Londres, British Library, Codex Cotton Otho B. VI) est un codex luxueusement enluminé. En raison des caractéristiques stylistiques communes qu'il présente avec d'autres œuvres alexandrines comme le fragment du V^e siècle connu sous le nom de *Papyrus du Cocher* (Londres, Egypt Exploration Society, s.n.), Herbert Kessler et Kurt Weitzmann ont émis l'hypothèse que le manuscrit a été produit à Alexandrie. Probablement rapporté de Constantinople en 1204 dans le butin de la 4^e croisade, le manuscrit a été utilisé dans les années 1220 comme modèle pour la réalisation des mosaïques du narthex de la basilique Saint-Marc de Venise. Acheté au XVII^e siècle par Sir Robert Cotton (auquel il doit son appellation), il fut quasi totalement détruit dans l'incendie qui ravagea Ashburnham House en 1731 : 18 fragments seulement subsistent sur les 440 feuillets qu'il comportait. Cf. K. WEITZMANN et H.L. KESSLER, *The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B. VI)*, Princeton, 1986.

28. Un Octateuque est un rouleau composé de huit parties (d'où son nom) qui contient les premiers livres de l'Ancien Testament.

29. Par exemple, Rome : Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. gr., 747, f° 33 v. ; Cod. Vat. gr. 746, f° 61 v.

30. « Comme toujours dans l'art chrétien d'Orient » (Otto PÄCHT, *Questions de méthode en histoire de l'art*, trad. de l'all. [*Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Munich, Prestel, 1977] par Jean Lacoste, Paris, Macula, p. 27).

31. AELFRIC, *Paraphrase métrique sur le Pentateuque et Josué*, Londres, British Library, Cotton ms. Claudius B.IV, f° 19.

32. Oxford, Oxford University, Bodleian Library, Western Manuscripts, ms. Junius XI, p. 82. Ce manuscrit est souvent appelé « manuscrit de Caedmon », en dépit du fait qu'il ait été démontré que c'est à tort que les poèmes anonymes de ce manuscrit lui avaient été attribués.

33. Au sujet des manuscrits de Caedmon et d'Aelfric, voir : George D.S. HENDERSON, «Late-Antique Influences in some English Mediaeval Illustrations of Genesis : the Caedmon, Aelfric and Egerton MSS.», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 25, juil. 1962, (p. 172-198) p. 178-183.

34. Klagenfurt, Archiv des Geschichtsvereines für Kärnten, ms. Cod. 6/19, f° 24 r.

35. Manchester, John Rylands University Library, ms. fr. 5, f° 16 r.

36. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Cod. lat. 835, f° 10 r.

37. Dijon, Bibliothèque municipale, ms. Nl. 562, f° 9 r.

38. Montpellier, Bibliothèque universitaire de Médecine, ms. H 49.

39. La Haye, Museum Meermann-Westreenen, ms. 10 B 23, f° 19 r.

40. Londres, British Library, ms. Royal 15 D III, f° 15 v.

41. La Haye, Museum Meermann-Westreenen, ms. 10 A 12, f° 93 v.

42. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Manuscrits occidentaux, ms. fr. 21, f° 87 r.

43. Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, ms. 55, f° 111 v.

44. New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.638, f° 3 r.

45. Zurich, Zentral bibliothek, Cod. Rh. 15, f° 6 v.

46. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. germ. 5, f° 29 r.

47. Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. Cod. 2921, f° 38 r.

48. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Manuscrits occidentaux, ms. fr. 171, f° 135 v.
49. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Manuscrits occidentaux, ms. fr. 250, f° 19 r.
50. Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstich-Kabinett, ms. Cod. 78 E 1, f° 11 r.
51. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Manuscrits occidentaux, ms. fr. 226, f° 8 v.
52. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. fr. 1128, f° 5 r.
53. Linz, Bundesstaatliche Studienbibliothek, ms. Cod. 742, f° 40 v.
54. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Manuscrits occidentaux, ms. lat. 511, f° 34 v.
55. Sarnen, Benediktinercollegium, ms. Cod. membr. 8, f° 34 v.
56. *Livre d'heures du duc de Bedford*, Londres, British Library, Add. ms. 18850, f° 17 v.
57. Prague, Národní knihovna České republiky [Bibliothèque nationale de la République tchèque], ms. XXIII C 124, f° 11 v.
58. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Manuscrits occidentaux, ms. fr. 229, f° 6 r.
59. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Manuscrits occidentaux, ms. fr. 63, f° 2 v.
60. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Manuscrits occidentaux, ms. fr. 66, f° 5 r.
61. Londres, British Library, ms. Harley 4376, f° 206 v.
62. Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, ms. Inv. Min. 632, f° isolé.
63. La Haye, Museum Meermann-Westreenen, ms. 10 A 17, f° 184 r.
64. New York, Pierpont Morgan Library, Department of Medieval and Renaissance Manuscripts, ms. M. 224, f° 1 r.
65. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Manuscrits occidentaux, ms. fr. 19, f° 81 v.
66. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Manuscrits occidentaux, ms. fr. 27, f° 122 r.
67. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Manuscrits occidentaux, ms. fr. 232, f° 5 r.
68. Glasgow, University Library, ms. Hunter 371, f° 5 r.
69. Oxford, Bodleian Library, ms. Bodl. 263, f° 7 r.
70. Le semis d'étoiles signalé précédemment relève davantage du motif décoratif et n'indique pas une scène nocturne.
71. Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. I, 99 (2138), f° 206 r.
72. Londres, British Library, ms. Add. 35321, f° 4 v.
73. Cette augmentation est en partie liée aux caractéristiques stylistiques et techniques des œuvres. On peut en effet mettre beaucoup plus de personnages dans un tableau que dans une miniature ! Mais ce n'est pas toujours le cas, et ce n'est pas là l'unique explication.
74. Eau-forte, 315 x 375 mm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv.-n° 1871, 1209.4631. Autres exemplaires e.a. à Bruxelles (Bibliothèque Royale de Belgique), Berlin (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett), Amsterdam (Rijksmuseum).
75. Gravure sur cuivre, 123 x 197 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, inv.-n° Rb 17 Ancien Testament, t. 2. Autre exemplaire à Amsterdam (Rijksmuseum).

76. Georgette DE MONTENAY, *Emblèmes ou devises chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle, 1571, p. 23 r. (1^{re} éd., 1567), Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, inv.-n° RES-Z-906. Autres exemplaires à Glasgow (University Library), Charlottesville (University of Virginia Library), e. a.
77. Peinture sur bois, 25,1 x 22,3 cm, ca 1480-1490, Edinburgh, National Galleries of Scotland, inv.-n° NG 1746.
78. Huile sur panneau de chêne, 20,5 x 17,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.-n° SK-A-2851.
79. Huile sur toile, 139 x 181 cm, en vente à la galerie Jonckheere, à Paris, en octobre 2010.
80. Huile sur panneau, 58 x 75 cm, Venise, Ca d'Oro, inv.-n° d.132.
81. Voir à ce sujet Jean DELUMEAU, *Le péché et la peur*, Paris, Fayard, 1983, p. 270, dans le chapitre consacré à l'iconographie dans cette monumentale et passionnante histoire culturelle du péché.
82. André PARROT, *Ziggurats et Tour de Babel*, Paris, Albin Michel, 1949, p. 74.
83. Le mot est de Demus, in : Klaus DEMUS et al., *Flämische Malerei von Jan Van Eyck bis Pieter Bruegel der Ältere* (Katalog der Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien), Vienne, Herold, 1981, p. 78.
84. Lors du nettoyage du tableau, en 1967, on a cru, à tort, que ce nuage était un surpeint postérieur à Bruegel. L'examen à l'Infra-Rouge prouve que ce nuage est – évidemment – original.
85. Walther VANBESELAERE, *Peter Bruegel en het Nederlandsche manierisme*, Tielt, J. Lannoo, 1944, p. 59.
86. Comme l'observe W. VANBESELAERE (*ibid.*).
87. Cf. Ernst NEUFERT, *Les éléments des projets de construction*, Paris, Dunod, 12^e éd., 1952, p. 70-71. À la latitude d'Anvers, 51° nord, la hauteur du soleil au-dessus de l'horizon est de 63° au solstice d'été.
88. Merci pour ces précisions à Martine Tabeaud, qui me signale qu'il y a eu un tel tuba à Gand le 20 juillet 1956. Cf. A. MAENHOUT, « Une tuba au-dessus de Gand », in *Ciel et Terre*, vol. 72, p. 632 (référence aimablement communiquée par Martine Tabeaud, mail du 28.01.2013).
89. À savoir le Nord de la Loire, la Belgique et les Pays-Bas.
90. Feu Jules METZ, « Monsieur Météo » de la télévision belge (entretien du 13.04.1984).
91. Pour Jean-Louis SCHEFER, « chaque séquence est une des surfaces de division de la surface totale du tableau » (*Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, 1969, p. 40).
92. W. VANBESELAERE, *op. cit.*, p. 58.
93. Cf. Gotthard JEDLICKA, *Pieter Bruegel, der Maler in seiner Zeit*, Erlenbach/Zurich, E. Reutsch, 1938, p. 162 sq.
94. W. VANBESELAERE, *op. cit.*, *ibid.*
95. Charles DE TOLNAY, « Studien zu den Gemälden Pieter Bruegels d. Ä. », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses* (Wien), nouv. série, VIII, 1934, (p. 105-135), p. 119.
96. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, I : VII : 4.
97. Cf. Édouard MICHEL, *Bruegel*, Paris, G. Crès & Cie, 1931, p. 38 ; W. VANBESELAERE, *op. cit.*, *ibid.* ; Robert GENAILLE, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1976, p. 57.
98. Marcel FRYNS, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, Meddens, 1964, p. 18.
99. Sur la constance, dans l'œuvre de Bruegel, de l'opposition entre l'horizontal (l'eau) et le vertical (le rocher), voir Claude METTRA, *Brueghel*, Paris, H. Scrépel, 1976, p. 15-16.
100. Michel SERRES interprète de manière légèrement différente l'inadéquation des moyens : « Si la tour ne fut pas finie, c'est que ce peuple industriel ne l'a construite, en ce temps-là, qu'avec des pierres. Il n'avait pas comme on dit, les moyens. Les hommes ne sont pas des pierres, nulle communauté ne se bâtit de cette sorte. Il faut des pierres vives. » (*Genèse*, Paris, Grasset, 1982, p. 200). Pour Paul NOTHOMB, « le péché de Babel est d'avoir voulu atteindre la légèreté (le ciel) par la voie de la pesanteur (des briques accumulées pour faire une tour) [...] » (*L'homme immortel*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 119).

101. K. DEMUS, *op. cit.*, p. 78.

102. C. METTRA, *op. cit.*, p. 18.

103. *Ibid.*, p. 12.

RÉSUMÉS

Le récit biblique de la Tour de Babel (Gn. XI : 1-9) dit que le sommet de celle-ci devait atteindre les cieux. Ce texte a inspiré de nombreux artistes, au premier rang desquels Pieter Bruegel l'Ancien. Cet article s'intéresse à la manière dont parmi eux quelques prédécesseurs de Bruegel, puis lui-même, ont représenté le ciel, lequel joue dans cette histoire un rôle fondamental : non seulement le ciel est le but que se sont assigné les constructeurs de la tour, mais c'est du ciel que vient la punition qui en provoque la destruction. C'est pourquoi le ciel mérite, au sein des images, une attention qu'on ne lui a pas suffisamment prêtée jusqu'ici.

The biblical account of the Tower of Babel (Genesis XI, 1-9) said that the summit of this one had to reach the sky. This text inspired many artists, in the first rank of which Pieter Bruegel the Elder. This article is interested in the way, among them, some precursors of Bruegel, then himself, represented the sky, which plays a fundamental role in this story : not only the sky is the goal the builders of the tower appointed themselves, but it is from the sky that the punishment comes which causes its destruction. That's why the sky deserves, within the pictures, the attention it didn't receive enough heretofore.

INDEX

Mots-clés : La Bible, Tour de Babel, nuage, Pieter Bruegel l'Ancien, ciel, châtiment divin

Keywords : Bible, Babel's Tower, cloud, Pieter Bruegel the Elder, sky, divine punishment

AUTEUR

XAVIER DE COSTER

Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme (LOCI), Université catholique de Louvain (UCL)

Faculté de Philosophie et Lettres, Département Histoire, Arts et Archéologie, Université libre de Bruxelles (ULB)

xavier.de.coster@uclouvain.be